



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Patyna a nie moda : kulturowa wartość literatury najnowszej

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2011). Patyna a nie moda : kulturowa wartość literatury najnowszej. "FA-art" (nr 1-2 (2011), s. 45-54).

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Uniłowski

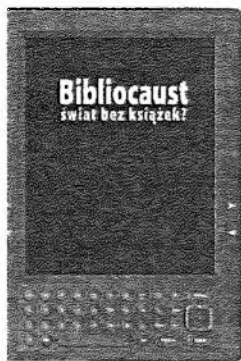
Patyna, a nie moda

Kulturowa wartość literatury najnowszej

Pojęcie mody, gdy odniesiemy je do bieżącego życia literackiego, nastrocza niemało kłopotów. Bestsellerem ostatnich sezonów okazała się trylogia Małgorzaty Kalicińskiej (ur. 1956), traktująca o perypetiach bohaterki (też Małgorzaty), która na nowo układa sobie życie, zostawiwszy za sobą światła wielkiego miasta i powróciwszy do rodzinnej sadyby na Mazurach¹. Wszelako „popularne” nie oznacza tego samego, co „modne”. Powieści Kalicińskiej, niestroniące od sentymentalnych czy zgoła kliwowych efektów, podsuwające tyleż sztampowe, co zupełnie niewiarygodne recepty na zażegnanie damskiej wersji kryzysu wieku średniego, okazały się nazbyt uległe wobec wzoru poradnikowej prozy dla pań, aby swoim czytelniczkom i wielbicielkom zapewnić społeczny prestiż. Tymczasem moda w nieodłączny sposób wiąże się z naśladowaniem i upowszechnieniem wzoru, który postrzega się jako znamieny dla – rozumianej tak czy inaczej – elity. Moda nobilituje. Poddając się jej wymogom, łechcemy własną próżność i zyskujemy miłe poczucie, że dzięki niej upodabniamy się do osób, które nam imponują, bo należą do lepszego towarzystwa, jakie tak naprawdę – nawet w społeczeństwie demokratycznym – pozostaje dla nas zamknięte². Poradnikowa

¹ Tak wynika z rocznych zestawień bestsellerów, opracowanych przez Andrzeja Rostockiego i publikowanych na łamach „Rzeczpospolitej”. Powieści Kalicińskiej zajęły wysokie miejsca w zestawieniu za rok 2007 i 2008, by odnotować spektakularny sukces w roku 2009, kiedy to pierwsza część cyklu, *Dom nad rozlewiskiem* (2006), trafiła na pierwsze miejsce z wynikiem 291 tys. sprzedanych egzemplarzy. Na pozycji trzeciej i czwartej znalazły się *Miłość nad rozlewiskiem* (2008) oraz *prequel* pierwszej części, *Powroty nad rozlewiskiem* (2007). Każdy z tych dwóch tytułów mógł się pochwalić sprzedażą powyżej 181 tys. egzemplarzy. Zob. „Rzeczpospolita” z dn. 20 lutego 2010 www.rp.pl/arttykul/436816.html.

² Por. G. Simmel: *Filozofia mody*. Przeł. S. Magala. W: S. Magala: *Simmel*. Warszawa 1980.



proza dla pań, której wypomina się komercyjny i użytkowy charakter oraz masowy (więc plebejski) adres czytelniczy, nie może – przynajmniej na razie – dać czytelniczkom poczucia, że obcują właśnie z tą literaturą, która jest atrybutem wyższych sfer.

Kłopot w tym, że czytelnictwo nie wydaje się cnotą środowisk, które obecnie uchodzą za wzorcowe. Zdegradowana ekonomicznie i społecznie inteligencja humanistyczna bywa częściej lekceważona niż doceniana, trudno więc oczekiwać, by jej wybory lekturowe wyznaczały mody i trendy. Można zresztą podejrzewać, że czytelnicze sympatie spauperyzowanej inteligencji stopniowo coraz bardziej zbliżają się do wyborów dyktowanych przez masowy gust. Przywilej wyznaczania mód i trendów w szeroko pojętej kulturze przysługuje dziś środowiskom związanym z mediami: dziennikarzom, celebrytom, gwiazdom. Nie ma przypadku w tym, że tak często występują oni na łamach popularnych czasopism (i na okładkach książek) w roli osób polecających jakąś lekturę³. Ale też zazwyczaj chodzi o lekturę okazjonalną, podejmowaną w wolnym czasie (np. podczas wakacji), gwoździ relaksu i rozrywki.

Moda to zasada i procedura mediacji między tym, co powszechne, a tym, co ekskluzywne. Otóż w systemie współczesnego życia literackiego taka mediacja jest problematyczna, a zależność między tym, co powszechne, i tym, co ekskluzywne, ulega dezintegracji. Nie zawsze uświadamiając sobie wpływ wysokomodernistycznych tradycji, zgadzamy się, że wartość literatury wiąże się z pielęgnowaniem takich czy innych specyficznych właściwości kodu literackiego. Ale jednocześnie to, w czym upatrujemy wartości, okazuje się **najzupełniej obojętne dla obecności dzieła w przestrzeni masowej komunikacji.** Nie sposób więc powiedzieć choćby tyle, że w naszym przypadku walory literackie kłócą się z komercyjnymi, że troska o artyzm przeciwstawia się trosce o przystępność. Ekskluzywność literatury jest współcześnie podtrzymywana w środowiskowych „rezerwach” o bardzo ograniczonych możliwościach szerszego oddziaływania i przyciągania. O takich „rezerwach” albo „niszach” na pewno nie można powiedzieć, że pełnią one funkcję wzorcową. Na ogół są tolerowane, niekiedy – jak obecnie – rugowane, tak czy owak nie dają żadnego impulsu do debaty publicznej i nie są postrzegane jako miejsca, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla komunikacji masowej. Projekty, które docenia się jako kontestacje, mają charakter ideologiczny, nie zaś artystowski (np. feminizmy i *queer*, nowa, młoda lewica, narodowo-katolicki integralizm). Wszystko to jest wymowną oznaką **deprecjacji i dezaktualizacji modernistycznej prerogatywy autonomii**, wynikających z jej **upowszechnienia**, a więc uznania, że **wszelka literatura ma charakter autonomicznego dyskursu.** Także literatura popularna⁴.

³ Dla przykładu: w lajfstajlowym miesięczniku „Twój Styl” do roku 2005 nowości książkowe z reguły były rekomendowane przez osoby związane z branżą literacką (i to nie tylko z obiegiem popularnym, bo również – z artystycznym). W roczniku 2005 rolę tę stopniowo przejęli specjalnie zapraszani celebryci, a występujący obok nich krytycy czy dziennikarze polecali głównie „czytadła” (rubryka Leszka Bugajskiego otrzymała wymowny, choć zarazem sugerujący pewien dystans ze strony krytyka, tytuł *W świecie mydlanych oper*).

⁴ Z takiego przecież stanowiska zgłaszane są wątpliwości co do walorów powieści np. Małgorzaty Kalicińskiej. Chodzi o to, że Kalicińska niedostatecznie respektuje zasadę autonomii, uprawiając pisarstwo pełniące przede wszystkim funkcję terapeutyczną.

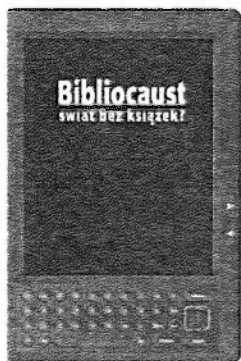
Dynamika nowoczesnej awangardy, przynajmniej w jednej kwestii, miała wiele wspólnego z dynamiką i logiką mody. W obu tych bowiem przypadkach istotnym strukturalnym elementem okazuje się **przemijalność**. W ostatecznym rachunku zarówno awangarda, jak i moda zmierzają do samounicestwienia, przy czym ich kres związany jest dokładnie z tym samym – z perspektywą upowszechnienia⁵. Niemożliwość awangardy w obrębie kultury postmodernistycznej⁶ nie wynika z niechęci szerokiego odbiorcy, dominacji motywów komercyjnych i postaw konformistycznych. Jest wręcz przeciwnie: owa niemożność to konsekwencja sytuacji, w której każda dowolna formuła literatury i sztuki jest akceptowana a priori właśnie jako artystyczna. O ile taki stan rzeczy modzie przeszkadzać nie musi (modne może się okazać cokolwiek), o tyle z punktu widzenia interesów awangardy stanowi impas nie do przezwyciężenia. W dalszej jednak konsekwencji pole literackie, na którym trudno o wystąpienia uznawane za nowatorskie, staje się kłopotliwe również z punktu widzenia mody. Zjawiska tu funkcjonujące nie wprowadzają bowiem żadnych istotnych dystynkcji społecznych na mocy reguł, jakie uchodzą za właściwe dla literatury (a więc reguł odwołujących się do kategorii autonomicznie pojmowanej literackości). Nic dziwnego, że poza środowiskowymi „rezerwatami” o literaturze mówimy dokładnie w taki sam sposób, jak o innych produktach przemysłu kulturowego. I jeśli nawet mówimy o autorze lub dziele identyfikowanym ze sferą wysokoartystyczną, to traktujemy tego autora i jego dzieło dokładnie tak samo jak literaturę komercyjną, niwelując odrębność.

Na tym polega klincz: środowiska „rezerwatuowe” nie mają władzy symbolicznej, by kreować mody i trendy. Z perspektywy zaś sfery medialnej literatura nie wprowadza dostatecznie wyraźnych różnicowań. Okazuje się, że cokolwiek wybierzemy, i tak wybierzemy mniej więcej coś podobnego – książkę. Każda społecznie akceptowana odmiana literatury, każda książka, która nie podpada pod kategorię „obciachu” (a tak właśnie niektórzy postrzegają powieści z kręgu prozy poradnikowej), w przestrzeni komunikacji masowej okazuje się warta mniej więcej tyle samo. Owszem, można mówić o modach i koniunkturach ideologicznych, w ramach których chętnie odwołujemy się również do literatury, ale przecież to nie literatura jako taka bywa w tego typu przypadkach przedmiotem zainteresowania.

W tym miejscu można by pewnie analizę problemu zakończyć, gdyby nie sygnały zjawiska, które w pewnym stopniu dyskontuje, ale też prowadzi do zmiany opisanej tu sytuacji. Wymieńmy niektóre z owych sygnałów. W „Gazecie Wyborczej” z 12 listopada 2005 roku ukazał się artykuł Jacka

⁵ „Awangarda nie znajdowała długo dla swych roszczeń społecznego poparcia, a kiedy je wreszcie zdobyła, sama zdążyła się uklasyczyć, ustępując miejsca nowej awangardzie, którą, jak wolno przypuszczać, czekają podobne losy. Awangarda była ruchem konsekwentnie się samoniszcącym” – pisał Jerzy Świątek (tegoż: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006, s. 14–15). „W miarę upowszechniania się moda zmierza do swojego kresu. Odrębność (...) ulega zniszczeniu w miarę upowszechniania, a gdy ten element przestaje istnieć, moda także zamiera” – pisał w roku 1905 Georg Simmel (G. Simmel, dz. cyt., s. 189).

⁶ Zob. Z. Bauman: *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.



Dukaja (ur. 1974) zatytułowany *Lament miłośnika cegieł*⁷. Jego autor, kojarzony z obiegiem literatury fantastycznej, zarzucał pisarzom „głównego nurtu”, że zapomnieli o szczytnym dziedzictwie prozy dziewiętnastowiecznej, klasycznych powieści, obszernych epickich fresków z „rozmachem akcji, wielością postaci i wątków, szerokim obrazem tła, samą strukturą narracji i fabuły [sic!]”⁸. Krótko mówiąc, chodziło o powieści, które czytelnikom oferowały jakoby możliwość wyłączenia się z aktualnej rzeczywistości i pełnego „zanurzenia” w alternatywny, fikcyjny świat. Co ciekawe, wystąpienie Dukaja nie było wcale takie wyjątkowe. Już kilka lat wcześniej podobne tęsknoty doszły do głosu w środowisku młodoliterackim oraz literaturoznawczym⁹. Tak czy owak, to właśnie wyzuty z subtelności, dobitnie i klarownie wykładający swoje tezy artykuł Dukaja zdobył uznanie publiczności. W dyskusji nad elektroniczną wersją tekstu wzięło udział czterdziestu internatów, w przytłaczającej większości solidaryzujących się czy nawet identyfikujących ze stanowiskiem pisarza¹⁰.

Wystąpienie Dukaja było reakcją na spektakularny sukces debiutanckiej powieści Doroty Masłowskiej, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, która pojawiła się na rynku we wrześniu 2002 roku. Sukces Masłowskiej pociągnął za sobą kilkuletni okres *prosperity* zjawiska identyfikowanego z ówczesną młodą prozą i najczęściej określanego mianem „literatury zaangażowanej”. W tym akurat przypadku moglibyśmy nawet mówić o modzie, dodając jednak, że taki sposób funkcjonalizacji zjawiska w masowych mediach wymagał powrotu do tego języka, jakim onegdaj promowano nowe i awangardowe tendencje literackie. Innymi słowy, przedstawiając utwory Masłowskiej, Sieniewiczza, Shutego, Kuczoka, Witkowskiego jako „literaturę zaangażowaną” nowego wzoru, *nolens volens*, sugerowano awangardowy charakter zjawiska.

Jakkolwiek zwłaszcza w przypadku Doroty Masłowskiej sukces medialny stosunkowo szybko przełożył się na sukces komercyjny, to już niebawem – właśnie z tytułu domniemanej awangardowości – powieść poczęła być odrzucana przez szeroką publiczność, a młoda autorka przez dobre kilka lat odgrywała rolę „dziewczynki do bicia” na literackich czy raczej czytelniczych forach i stronach WWW¹¹. W roku 2005, kiedy impet „literatury zaangażowanej” już osłabł, przyszedł czas, aby na symulację awangardy odpowiedzieć symulacją zjawiska nowej literatury mieszczańskiej. Publikacja artykułu Jacka Dukaja odegrała tu rolę katalizatora. Dzięki temu można

⁷ J. Dukaj: *Lament miłośnika cegieł*. „Gazeta Wyborcza” z dn. 12 listopada 2005 (nr 263).

⁸ Tamże.

⁹ Piszac swego czasu o zyskującym na popularności „mieć powieści mieszczańskiej”, odwoływałem się do wyznań krytyka, Wojciecha Rusinka (artykuł z roku 2003), oraz historyka literatury, Ryszarda Koziołka (szkic opublikowany jeszcze w 1999 roku). Zob. K. Uniłowski: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008, s. 189–201.

¹⁰ Zob. http://forum.gazeta.pl/forum/w,904,31834813,Lament_milosnika_cegiel (dostęp z dnia: 10.04.2011).

¹¹ Fenomen recepcji Doroty Masłowskiej komentowałem na bieżąco w felietonie *A nas przy tym wszystkim nie było* („FA-art” 2005, nr 1). Krytycznoliteracką analizę zjawiska przeprowadził Dariusz Nowacki w referacie *Fenomen Masłowskiej*, wygłoszonym podczas konferencji *Życie literackie po roku 1989* (UŚ, Katowice, 26–30 listopada 2007).

się było przekonać, że spora część publiczności literackiej, jeśli nie jej większość, skłania się ku opiniom w rodzaju tych, które przedstawił internauta występujący pod pseudonimem <nif>:

„Podpisuję się pod wszystkim, co napisał Jacek Dukaj :)”

Doskonała analiza współczesnej literatury, wreszcie ktoś to głośno powiedział :)

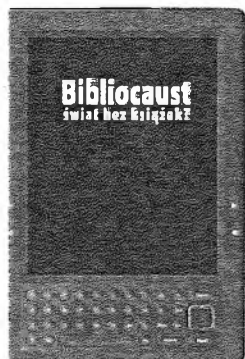
Może ktoś wyciągnie z tego wnioszek – ale nie sędzę. Krytycy literaccy uprawiają pogon za formą i w nosie mają fabułę, zaś zdanie czytelników ich nie obchodzi. Za bardzo oddalili się od tego, co jest prawdziwą książką, napaśli własną elokwencją i wątpliwym poczuciem wyrokowania w sprawach literatury. W końcu jednak nastąpi zmiana warty i stare ramole odejdą w zapomnienie wraz z pseudopowieściami, które lansują, w rodzaju Masłowskiej czy Vargi :)”.

Trzeba stwierdzić, że sam Dukaj zachował się bardzo taktownie, nie odmawiając wartości dokonaniom autorów, którzy wybrali odmienną postawę. Wszelako w dyskusji nad jego artykułem polemiczny adres został uściślony. Na cenzurowanym znaleźli się, rzecz jasna, pisarze uchodzący za „postmodernistów” oraz ich poplecznicy, krytycy, „starzy ramole”. Tyle że postmodernizm był rozumiany jako nowa formuła starej awangardy. Właśnie dlatego pisarzom wytykano wszystko, co mieści się w ramach podręcznikowego opisu awangardowych tendencji, a mianowicie – skupianie nadmiernej uwagi na zagadnieniach formalnych i lekceważenie treści, fetyszycację kategorii nowości, naruszanie akceptowanych przez publiczność konwencji, niechęć do czytelników spoza ekskluzywnego kręgu wtajemniczonych. Przychodzi stwierdzić, że uczestnicy dyskusji z ulgą i satysfakcją skonstatowali, iż można wskrzesić dawne debaty, powtórzyć niegdysiejsze spory, wchodząc w określone z góry role i kolejny raz wymieniając znane skądinąd argumenty.

Nowa tendencja uwyraźniła się rok później, wraz z entuzjastycznym przyjęciem pierwszej książki prozatorskiej Jacka Dehnela (ur. 1980), powieści *Lala*, która trafiła do księgarń w październiku 2006 roku. To, jak na razie, ostatni sukces nowego autora, którego identyfikuje się z obiegiem artystycznym. Co ciekawe, do rozgłosu *Lali* w dużej mierze przyczynili się „starzy ramole”, krytycy, doceniający nadzwyczajną zręczność, z jaką młody autor wszedł w rolę wyrafinowanego estety, stylizatora, „cmokiera formy”. Szczególnie ważną rolę odegrała recenzja Dariusza Nowackiego, opublikowana na łamach „Gazety Wyborczej”¹², i – nie ma co kryć – była to promocja wymierzona w młodoliteracką serię prozatorską kwartalnika „Ha!art”, gdzie dominowały książki, których zaletą miał być „gorący” (w domyśle: kontrowersyjny) temat.

W ujęciu krytyków Dehnel okazał się autorem skupionym na zagadnieniach formalnych, tyle że w jego przypadku chodziło o **restytucję formy**, nie zaś o awangardowe z ducha przekroczenie zastanej konwencji. Co prawda, *Lala* przywoływała raczej tradycję „wysokiego modernizmu”, a nie realizmu krytycznego, jednak już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, głównie za sprawą prozy Stefana Chwina i Pawła Huellego, obie tradycje uznano za komplementarne i wymienne. Klasyczne dzieła

¹² Zob. D. Nowacki: *Powieść jak ta lala*. „Gazeta Wyborcza” z dn. 24 października 2006 (nr 249).
Cytaty z tej recenzji oznaczam w tekście głównym skrótem „DN”.



realistów i pierwszego pokolenia modernistów zdawały się ewokować zarówno złoty wiek mieszczaństwa, jak też złoty wiek literatury, kiedy to autorytet pisarza wydawał się bezsporny. Chodziło o czas poprzedzający wielką schizmę, opisywaną przez Daniela Bella jako konflikt między ideą akumulacji kapitału oraz artystowskim ekscysem-trwonieniem. Według Bella ów konflikt tkwił u samych podstaw nowoczesności, można jednak powiedzieć, że szczególnie dramatyczną postać przybrał on z początkiem XX wieku, wraz z przesileniem modernistyczno-awangardowym. Z takiej perspektywy okres wcześniejszy jawił się jako sielski etap wyidealizowanej współpracy artystów, uczonych, społeczników i biznesmenów. Wizja takiej wspólnoty, kulturowego konsensusu, który został jakoby jednostronnie wypowiedziany przez awangardę (te artystyczne i te polityczne), stanowi zresztą istotny składnik konserwatywno-liberalnej mitologii¹³.

Właśnie dlatego w przypadku *Lali* Jacka Dehnela ewokacja pewnej formuły estetycznej wiąże się najściślej z przywołaniem społecznej utopii. W powieści odnajdziemy – pisał Nowacki – „Dworki, majątki, rodziny i upadki fortun, zagraniczne podróże, międzynarodowe koneksje, rodowe srebra, arystokratyczne pretensje, ekscentryczne stryjenki, mezalianse, wujów dziwaków lub hazardystów” (DN), a wszystko to przedstawione i opowiedziane po wielokroć, przedstawione i opowiedziane – dodajmy – nie tylko przez Prousta lub Kuśniewicza, bo także przez Marię Rodziewiczównę. Podstawą takiego zrównania jest teza, że salon Guermantes i salon babci Lali były nośnikami tej samej, wysoko-modernistycznej kultury. Dlatego postać Lali ma taką samą wartość jak czytanie Prousta (Schulza, Eliota, Tomasza Manna), a przywoływanie tej niezwyklej kobiety we wspomnieniach oznacza nową odyseję pamięci/ wyobraźni, nowe poszukiwania straconego czasu. „Wszak to ona – pisał krytyk – wprowadzała go [Jacusia, bohatera-narratora powieści – *K.U.*] w kulturę, w świat wartości nie tylko artystycznych. W dużej mierze dzięki niej Dehnel zbudował własną tożsamość, dowiedział się, że nie wypadł sroce spod ogona, że dysponuje imponującym kapitałem kulturowym, dziedzictwem, z którego może być dumny” (DN).

Niewykluczone, że krytyk ironizował, jakkolwiek przesłanki wskazujące na prawdziwość takiego domysłu nie są zbyt mocne – ot, nagromadzenie pospolitych frazeologizmów („wpaść sroce spod ogona”), komunałów współczesnej humanistyki („zbudować własną tożsamość”) plus połączenie jednego z drugim („dysponować imponującym kapitałem kulturowym”). Ponieważ frazesy nie są czymś zwyczajnym w języku krytycznym Dariusza Nowackiego, podejrzenia o ironię oddalić nie sposób, choć literalna lektura recenzji byłaby co najmniej równie uprawniona. Tak czy owak, z ironią lub bez niej, przychodzi stwierdzić, że u Dehnela tradycja

¹³ Zob. P. Śpiewak: *Ideologie i obywatele*. Warszawa 1991, s. 13: „Dla liberałów-pesymistów ów postęp jest czymś kruchym, jest podtrzymywany nieustannym wysiłkiem **moralistów i poetów, prawników i przedsiębiorców**, czymś co staje się tylko mocą ludzkiego działania i mocą naszej wiary” (podkreśl. – *K.U.*). Warto przypomnieć, że esej Śpiewaka pełnił rolę jednego z pierwszych podręczników akademickich z zakresu historii idei politycznych, wprowadzonych do obiegu po roku 1989.

literacka – wysokomodernistyczna (jak w *Lali*) lub realistyczna (jak w *Balzakianach*, 2008) – funkcjonuje jako tradycja czy, tak lepiej, majątek rodzinny, legat, do którego posiadamy prawo (własności) z mocy dziedziczenia.

Ci z nas, którzy w potrzebie mogą się powołać na właściwą babcię, okazują się prawowitymi sukcesorami niebagatelnego – jak chce Nowacki – kapitału kulturowego. Przy czym sam status owego kapitału jest dość niezwykły. W rozprawie Granta McCrackena *Culture and Consumption*¹⁴ znajdziemy bardzo przydatne rozróżnienie między **patyną** a **modą** jako dwiema różnymi strategiami kumulacji symbolicznego kapitału i okazywania swojej pozycji. Patyna ewokuje wyobrażenie **starych pieniędzy**, a społeczna i ekonomiczna władza, którą reprezentuje, wydaje się ugruntowana w historii, legitymizowana przez czas. Natomiast moda reprezentuje **nowe pieniądze**, które są legitymizowane przez konsumpcyjną rozrzutność. W ujęciu zaproponowanym przez Dehnela **literatura i kultura „wysoka” funkcjonują na zasadzie patyny**, legitymizującej i utwierdzającej kulturowy kapitał, którego mają być nośnikami. Tu widać wspólny mianownik między literackim projektem Dehnela a stanowiskiem Dukaja czy też sprzyjających Dukajowi czytelników-internautów. Literatura, jaką uznaje się tu za wartościową, a więc „porządne powieści” <nocny.lot>, „prawdziwe powieści” <tompay>, „ciekawe, dobrze zrobione książki” <biozon> – wszystko to musi w sposób konieczny odwoływać się do dawnych ideałów. Literatura nie tyle jest, ile **powinna być out of fashion**, nie może podlegać modzie. Ma się jej przeciwstawiać, albowiem jej zasadniczą funkcją jest **spatynowanie** nowego kapitału. Nawiązując do dawnych tradycji, literatura pozornie przeciwstawia się temu, co nowe: telewizji satelitarnej, grom komputerowym, kultowi celebrytów. Ale ponieważ podlega temu samemu trybowi odbioru, w istocie jedynie uwiarygodnia nowe formy popkultury.

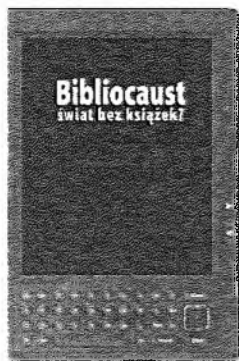
Wymowne, że literacki ideał, o którym mowa, zdaje się niedostępny. Stąd melancholia oraz topos *ubi sunt*, który w dyskusji nad artykułem Dukaja najbardziej został podjęty przez internautę występującego jako <zoomka>:

„I pomyśleć, że kiedyś książka była tym, czym dzisiaj dla nas jest dobry film, ach... Jak mogłem zapomnieć – dalej tak jest, tyle że nie z polską powieścią (bo takowa wcale nie istnieje). Pytam się... Gdzie są te opasłe tomiśki, gdzie starannie budowano portret każdego bohatera, gdzie te książki, które czytało się z latarką pod pierzyną??? No, gdzie?”.

W tym przypadku domyślna odpowiedź będzie brzmiała dokładnie tak samo, jak na słynne pytanie o prawdziwych mężczyzn – nie ma. Los „miłośnika cegieł” rozgrywa się między nostalgią za tym, co zostało już przeczytane, oraz przemożnym podejrzeniem, że powtórzenie takiego doświadczenia lekturowego za każdym razem okaże się niepełne. Współczesne naśladownictwa dawnych, dobrych wzorów, nawet gdyby były podejmowane w najlepszej wierze, skutkują wyłącznie przybliżeniami, kopiami, namiastkami niedostępnych oryginałów. W konsekwencji **pisarz-kopista upodabnia się do fałszerza**.

Taka właśnie reguła wyrażnie dochodzi do głosu w prozie Jacka Dehnela. Jest strukturyzującym ją mechanizmem, a niekiedy bywa również

¹⁴ G. McCracken: *Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Bloomington 1988.



tematyzowana, jak to się stało w niektórych opowiadaniach z tomu *Balzakiana* czy w niedawno opublikowanym *Saturnie* (2011).

Zresztą już Jacuś, bohater-narrator *Lali*, zwracał uwagę na własną nadaktywność, na to, że wykracza daleko poza rolę świadka, protokolanta, rejestratora i kodyfikatora babcinych opowieści:

„Tę historię opowiem już za babcię. Coraz więcej opowiadam za babcię. Wszystko się rozsypuje, rozmywa, rozchodzi w strzępy.

Rozpad babci najlepiej było widać po rozpadzie narracji. Z początku brakowało tylko drobnych składowych (...) potem znikwały fragmenty historii, szczegóły mieszały się ze sobą. (...) Z czasem zaczęły znikać całe opowieści, albo, co gorsza, jedne historie mieszały się z innymi, dochodziło do niezwykłych kontaminacji i absurdalnych zdarzeń”¹⁵.

Skutkiem swojej nadaktywności bohater-narrator przejmował kompetencje autorskie, aspirując co najmniej do roli współtwórcy. Stąd wtrącanie komentarzy i autokomentarzy, a nade wszystko – troska o składność opowieści. Można by spytać, dlaczego Jacusia nie zadowalała opowieść w takiej postaci, w jakiej przekazywała ją sama Lala, dlaczego nie potrafił się pogodzić z jej niespójnością i fragmentarycznością, opuszczeniami i powtórzeniami, splątaniem wątków? Być może zdecydował się na retusz, ponieważ w narracyjnych defektach dostrzegał objawy demencji, oznaki rozkładu, zapowiedzi milczenia. Jakkolwiek było, korekty i uzupełnienia Jacusia grały co najmniej dwojaką rolę. Po pierwsze, zniekształcały, cenzurowały, uznając wszystko to, co było idiomatyczne w relacji bohaterki, za komunikacyjne szumy. Tym samym tytułowa postać została sprowadzona jedynie do funkcji nośnika kulturowego przekazu. Pozbawiona własnego głosu, zamieniła się w Lalę – „czyste” powtórzenie, uosobienie kulturowego fantazmatu. Po wtóre, retuszujące i cenzurujące działania wnuka, ukierunkowane na podstawienie, zamiast babci na figurę (lale), miały charakter autorskiej sygnatury. Wnuk musiał wywłaszczyć babcię z niej samej, aby ją następnie zawłaszczyć (utowarowić), obrócić w czyste przedstawienie „imponującego kapitału kulturowego” i spieniężyć (w mediach – na współczesnej giełdzie próżności). Nie trzeba jednak tłumaczyć, że mamy do czynienia wyłącznie z symulowaniem takiego kapitału. Jacuś na oczach czytelników sfabrykował swój kulturowy i duchowy rodowód, i właśnie tej fabrykacji służyły stylizatorskie zabiegi – wygładzanie, uspójnianie, cenzurowanie babcinej relacji. Stąd dwuznaczna w gruncie rzeczy wymowa utworu.

Niedostrzeganą specyfiką prozy Dehnela jest to, że fabrykowanie rodowodu, duchowej genealogii, kulturowego kapitału nie odbywa się tu pokątnie, lecz najzupełniej jawnie¹⁶. W powieści *Saturn*¹⁷ Javier Goya,

¹⁵ J. Dehnel: *Lala*. Warszawa 2006, s. 201–202.

¹⁶ Z tej perspektywy przychodzi stwierdzić, że krytycznoliterackie szarże w rodzaju głośnego artykułu Elizy Szybowicz (*Comme il faut* 2. „Krytyka Polityczna” 2007–2008, nr 14) nie odsłaniają bynajmniej żadnych ideologicznych filiacji pisarstwa Dehnela, lecz jedynie demaskują już... zdemaskowane – przez ironiczną ramę tegoż pisarstwa. „Polityczna” krytyka Szybowicz wpisuje się niechęć w scenariusz, jaki autor zaproponował swoim odbiorcom. Protesty przeciw ideowej wymowie tej twórczości są zaledwie rewersem zachwytów nad młodym autorem, który przywrócił nam jakoby literaturę „w dawnym stylu”.

¹⁷ J. Dehnel: *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*. Warszawa 2011. Paginacja cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem „S”.

miast sukcesorem malarskiego geniuszu, okazuje się pokątnym handlarzem i fałszerzem prac swojego ojca. Ironią losu będzie jednak to, że dzieło jego życia, jedyne, w którym – wedle samego Javiera – dorównał czy nawet przerósł rodzica, cykl fresków znany jako *Czarne obrazy*, został spieniężony przez ostatniego z Goyów, Mariana syna Javiera, jako rzekome arcydzieło dziadka, sławnego Francisca.

Javier, „malarz, który nie maluje”, pogrążony w depresji mól książkowy, dopuszcza się jeszcze jednego fałszerstwa, symulując głos ojca jako antagonisty. Dwa główne, przeplatające się, monologi narracyjne (głos trzeci, głos Mariana, stanowi tylko dopełnienie) z pozoru zestawione zostały na zasadzie kontrastu. Oznacza to nie tylko konfrontację dwóch różnych punktów widzenia (Francisco i Javier mówią na przemian o tych samych wydarzeniach lub na te same tematy), lecz także dwóch stylistyk: hiperpoprawnej mowy syna i nasyczonego grubiaństwami, potocyzmami, bezceremonialnego języka ojca. Notabene, język „starego” Francisca w konsekwencji nabiera właściwości mowy sztubaków. Stary Goya zdaje się delektować przekleństwami („pies ich trącał”, „pies im mordę lizał, czort im w nos pierdział” – S, 54), potocznymi frazeologizmami („rach-ciach, zabieram się do malowania” – S, 18, „harujący od rana do wieczora na tę rodzinke” – S, 57, „nie tentego” – S, 98), zgrubieniami („nochal” – S, 16), a nawet grypserą („giczoty” – S, 16). „Niski” styl ewokuje plebejskie pochodzenie Francisca, jest ekspozycją jego witalności, jurności, płodności. Problem w tym, że niespożyta witalność starego ma charakter wampiryczny, Francisco zachowuje atrybuty młodości – kosztem czy też zamiast swojego syna, pogrążonego w depresji ascety.

Malarski geniusz Francisca pochodzi z ciała; stary Goya, tworząc, parska, pluje, sapie, brudzi, a właściwie bruka siebie i wszystko wokół, co do końca budzi wstręt jego syna, bo ten nawet malując *Czarne obrazy*, wykazuje fiksjację na punkcie higieny. Tymczasem Francisco jest wulgarny i obsceniczny, nie tylko kopuluje z modelkami, lecz także bierze w posiadanie wszystko, co przedstawia na swoich płótnach. Wyrzuca synowi, że ten „jak baba rysował” (S, 49), podczas gdy on sam miałby uprawiać prawdziwie „męskie malarstwo”, co oznacza nie tylko estetykę szoku, lecz także swoisty gwałt na odbiorcy i przedmiocie przedstawienia, dążenie do ich „zbrukania”.

W takim ujęciu malarstwo Goi staje się formą wyrafinowanej pornografii. Bo też powieściowy Francisco okazuje się kimś, kto goni za tym, co wstrętne i wulgarne, znajduje przyjemność w przedstawianiu okropieństwa i szaleństwa, czy też inaczej: **okropieństwa** (np. wojny) i **szaleństwa czyni obiektem seksualnym**. Interesowna i jednostronna to interpretacja, bo Franciscowi i jego malarstwu w *Saturnie* odjęte zostały szyderstwo i przerażanie. Jednocześnie szyderstwo i przerażenie mają być obecne w dokonywanych jakoby przez Javiera ekfrazach *Czarnych obrazów*. A przecież przy tworzeniu tego cyklu Javier dopuścił do głosu ciemną, tłumioną i cenzurowaną stronę swojej osobowości, przejął (na chwilę) malarski geniusz ojca, odwołując się do tych samych zatrutych źródeł.

Powieściowy dialog (czy nawet trójęgłos) służy w istocie wypieraniu ojca i dziadka z samego siebie. Operację tę przeprowadza ktoś, kto nie potrafi



przyznać, że klębią się w nim takie same demony przemocy i szaleństwa. Jakkolwiek Javier w pewnym momencie (dwukrotnie w ciągu swojego życia) ulega dajmonionowi i tworzy dzieła w manierze ojca (Francisco: „Trochę taka moja podróbka” – S, 85), to funkcjonują one po trosze jako świadectwo infekcji, duchowego skażenia, a po trosze służą autoterapii, związane są z próbą uwolnienia się od własnych koszmarów.

W ten sposób **wyparcie okazuje się warunkiem tworzenia**, co po części może być objaśniane w kategoriach lęku przed wpływem. Zwróćmy uwagę, konieczność wyparcia oznacza, że sztuka, „prawdziwa sztuka”, plasuje się poza horyzontem naszej aktualności, na przykład – zawiera się w takiej lub innej przeszłości, jest **anachroniczna**. Anachronizm sztuki i literatury pozwala nadać im status patyny. Ale też w takiej postaci, jako patyna, sztuka i literatura z powodzeniem służą legitymizowaniu „kapitału kulturowego”. I właśnie na prawach patyny sztuka i literatura funkcjonują w przestrzeni masowej komunikacji.

Wszystko to dotyczy w pierwszej kolejności sztuki i literatury powstającej współcześnie. Ona również jest czy też być powinna patyną, co z tego, że wytwarzaną na naszych oczach. Sytuacja dzisiejszego artysty, uwikłanego w anachroniczność sztuki oraz w swoje własne spóźnienie, wydaje się bardzo szczególna. Artysta – co Jacek Dehnel czyni w sposób wręcz modelowy – demonstruje nam to swoje własne spóźnienie, oraz to, że jako „spóźniony” może jedynie fingować i symulować uprawianie sztuki, ściślej rzecz ujmując: może ją uprawiać jedynie pod postacią fałszerstwa. Estetyczna i intelektualna nadwyżka twórczości Dehnela wiąże się właśnie z tym, że przedstawia się nam ona, nieraz ostentacyjnie (jak to było przy okazji *Balzakianów*), jako podróbka. I tutaj dzieje się rzecz niezwykła: w ramach komunikacji masowej, gdzie literatura i sztuka są utylizowane jako patyna, chwytły obliczone na ekspozycję pastiszowego trybu wypowiedzi współczesnego twórcy zostają objęte swoistym tabu. Właśnie dlatego możemy przeczytać, że *Saturn* Jacka Dehnela nie jest wcale opowieścią o kondycji współczesnego artysty, artysty, który tworzy literaturę udającą, że jest literaturą, lecz kolejną opowieścią o patologicznych relacjach w patriarchalnej rodzinie, historią o trudnym życiu w cieniu geniusza, krótko mówiąc – literaturą, która wzrusza, uczy, daje do myślenia, no i jest „pięknie napisana”.